



INTERVIEWS, 1 DICEMBRE 2017

#ArtissimaLive - L'arte italiana contemporanea ha bisogno di narrazioni.

Vittoria Martini su Deposito

Intervista a una delle due curatrici della mostra *Deposito d'Arte Italiana Presente*, ospitata all'interno di Artissima 2017.

AUTORE: Caterina Molteni

«Qual è il senso di fare oggi, in un contesto globalizzato, una ricognizione sull'arte italiana? In un contesto in cui sempre più gallerie italiane puntano a presentare in anteprima nazionale giovani artisti stranieri (e difficilmente accade il contrario), possiamo dire di avere abbastanza elementi per provare a delineare uno o più profili dell'arte italiana degli ultimi decenni?»

[\(C. Gestri, #ArtissimaLive. Il paradosso sdoganato delle mostre in fiera, KABUL magazine\).](#)

L'articolo che abbiamo proposto in apertura della mostra *Deposito Arte Italiana Presente*, ospitata all'interno della fiera torinese Artissima tra il 2 e il 5 novembre scorso e curata da Ilaria Bonacossa e Vittoria Martini, si concludeva con questi interrogativi.

Gli aspetti più interessanti e anche più problematici di questa mostra sembrano consistere nel riproporre uno sguardo locale all'interno del contesto internazionale della fiera – lavorando perciò sul concetto, spesso abusato, di *glocal* – e nella scelta di iniziare a considerare la fiera, la partecipazione delle gallerie e delle istituzioni come un archivio da cui prelevare dati e liste di artisti.

Ciò che appare chiaro da questo esperimento è che la storia del mercato e delle acquisizioni museali possa invece aprire a una lettura differente e più lucida su



quella serie di fenomeni e gusti che hanno inevitabilmente contribuito alla definizione di storia dell'arte italiana degli ultimi vent'anni. Raccontare l'arte italiana attraverso la storia di una fiera non esclude dalla narrazione chi non ne ha fatto parte, bensì permette di sottolineare e chiarire le dinamiche che anticipano l'emergere e l'affermarsi di un artista rispetto ad altri nel panorama nazionale e internazionale.

L'intervista si propone come un finale chiarimento sulle principali critiche raccolte durante i giorni in fiera: l'apparente incongruità tra il *Deposito d'Arte Presente* del '68 e quello sviluppato in fiera; la dichiarata assenza di varie opere, alcune lasciate chiuse in casse e altre visibili nel percorso fieristico; la scelta di utilizzare la storia della fiera come materiale d'archivio attraverso cui ricostruire una storia dell'arte italiana degli ultimi decenni; un approccio a-tematico protetto da un involucro allestitivo di grande presenza.

Vittoria Martini, co-curatrice della mostra, racconta la metodologia scelta per selezionare le opere, ricostruendo le ragioni, dettate anche dall'urgenza pratica, di realizzare un vero e proprio deposito all'interno della fiera, fino ad argomentare la decisione di realizzare una mostra che provocatoriamente registra uno stato delle cose attraverso il gesto di raccogliere una serie di opere su veri e propri scaffali. Alla fine dell'intervista un importante monito: ripartire da questo simbolico grado zero che il Deposito sembra essere stato in grado di creare per affrontare oggi la necessità di un impegno nel generare un sistema di narrazioni che possano animare le opere, perché «è la narrazione che trasforma un'immagine iconica in un'immagine viva, attuale, che ci parla attraverso il tempo».

---

**Caterina Molteni:** Ciò che salta subito all'occhio è la radicale differenza tra le immagini di documentazione del Deposito d'Arte Presente del 1968 e il modo in cui si presenta il Deposito d'Arte Italiana Presente ospitato quest'anno ad Artissima. Per l'occasione è stata costruita una vera e propria scenografia che in modo deciso



inserisce lo spettatore all'interno di un magazzino in cui nessun elemento è lasciato al caso: casse, pallet, carte da imballaggio, targhe e rimanenze di scaffali sono inseriti per rafforzare l'idea allestitiva. Sembra che alla totale mancanza di coordinate che permetteva alle opere degli artisti dell'Arte Povera di imporsi sullo spettatore attraverso la loro semplice e nuda fisicità, si sia oggi deciso di sottolineare il medesimo 'qui e ora' dell'opera proteggendolo da questa imponente struttura narrativa. Mi racconti come nasce il progetto di allestimento?

**Vittoria Martini:** Effettivamente il risultato finale era molto 'pulito'. Per rispondere ed entrare subito nel merito della questione, do per noto che per questo progetto espositivo si è preso spunto dal *Deposito d'Arte Presente* (DDP), rimandando al [testo di approfondimento di Carolina Gestri pubblicato qui su Kabul](#).

Quando ho iniziato a fare ricerca, sono partita dalle fotografie di Paolo Bressano dell'allestimento del giugno del 1968 al DDP. Se si osservano con attenzione, si nota uno spazio estremamente curato, 'pulito', si nota un passaggio a 'zig-zag' lasciato tra le opere appositamente per gli spettatori.<sup>1</sup> Nulla sembra essere lasciato al caso, nemmeno la polvere sul pavimento di piastrelle: è evidente la messa in scena delle opere nello spazio. Certo, nelle foto in bianco e nero si possono soltanto immaginare i colori, gli odori anche forti di solventi e colle, non si sentono i rumori e i suoni delle opere... Gli allestimenti al DDP nascevano dal dialogo tra gli artisti: colleghi e amici che condividevano una ricerca. Le immagini quasi patinate di quell'allestimento sono dissonanti rispetto a quelle delle mostre dell'Arte Povera con le quali siamo tutti più familiari. Negli occhi abbiamo lo spazio sporco e disordinato di *When attitudes become form*, che inaugurò a marzo del 1969 a Berna. La stessa *9 at Castelli*, tenutasi a dicembre del 1968 nella Castelli Warehouse di New York, era più sporca del DDP. Ma se si guardano le rare immagini di *Arte Povera – IM Spazio* alla galleria La Bertesca di Genova, tenutasi nel settembre-ottobre 1967, l'allestimento

---

<sup>1</sup> È Tommaso Trini, nella recensione alla mostra centrale della Biennale di Venezia di quell'anno, a parlare di 'zig-zag' tra le opere: T. Trini, *Zig-Zag dall'informale alle strutture primarie*, in «Domus», 466, settembre 1968. Tommaso Trini e il fratello Clino Trini Castelli erano assidui frequentatori del gruppo torinese che verteva attorno al DDP.



delle opere avviene in uno spazio 'pulito': sono le opere a essere, se vuoi, sporche, grezze, realizzate con materiali e seguendo logiche non canoniche. Che cosa era successo? Come sempre nella storia ci sono dei fatti anche minimi cui badare e il fatto qui è che Piero Gilardi, uno dei promotori, ideatori e fondatori del DDP, frequentava assiduamente Germano Celant ed era anche in stretto contatto con Harald Szeemann, essendo suo corrispondente per la mostra che stava preparando a Berna. L'idea della mostra come 'laboratorio' è plausibile nasca proprio dalle discussioni tra Gilardi, Celant e gli altri artisti del giro: Pistoletto, Zorio... A Torino in quel momento c'era una grandissima attenzione per il teatro d'avanguardia in cui era stato abolito il palco, il plot, perché tutti i momenti corrispondevano in un'unica esperienza che il pubblico viveva immerso nell'azione. Celant riprese immediatamente queste idee unite a quelle emerse dal dialogo con gli artisti del DDP e le realizzò ad Amalfi già nell'ottobre del '68 nella due giorni di *Arte Povera+Azioni Povere*. Fu poi Piero Gilardi a suggerire a Harald Szeemann di trasformare la sua mostra di Berna «come un laboratorio e un luogo di discussione».<sup>2</sup> Per Gilardi l'idea di laboratorio, officina, di luogo di produzione e esposizione, di mostra come luogo di comunità artistica più che di presentazione di merci, sosteneva tutto il progetto del DDP.

Gli artisti dell'Arte Povera – che erano gli stessi alla mostra al DDP, a Berna, ad Amalfi e a Genova – non avevano l'idea di creare confusione o far perdere le coordinate nel momento espositivo: ogni opera aveva la sua presenza indipendentemente dalle altre e nello stesso tempo era in dialogo con le altre. Poi Celant ebbe l'intuizione di rendere dinamico il momento espositivo portando a far corrispondere il momento della produzione con quello dell'esposizione ad Amalfi. Szeemann, da grande esperto di teatro, portò all'enfasi assoluta questa idea della *mise-en-scène*, tanto che ancora oggi abbiamo nell'immaginario la sensazione che le mostre d'Arte Povera fossero sempre incasinate e 'sporche'. La mia impressione è che gli artisti siano stati al gioco che, infatti, non è durato a lungo. La mostra *Conceptual Art. Arte Povera. Land Art*, curata da Celant alla GAM di Torino nel 1970, è una mo-

---

<sup>2</sup> B. Altshuler, *From Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History 1962-2002*, Phaidon, London – New York 2013, p. 95.



stra molto classica a livello di allestimento, molto pulita, e le opere sono presentate nella loro individualità. Se ci pensi noi oggi non abbiamo una percezione confusa delle opere nelle mostre di Arte Povera, tipo «chi ha fatto cosa? Dove finisce il lavoro di uno e inizia l'altro? Accanto a chi stava l'opera nella mostra?». Non ce l'abbiamo perché le opere sono passate alla storia nella loro singolarità perché gli artisti dell'Arte Povera avevano una forte individualità e un proprio percorso di ricerca individuale e ben delineato.

Tutto questo prologo per arrivare a rispondere alla tua domanda. Quando abbiamo iniziato a lavorare al progetto espositivo di Artissima 2017, abbiamo cominciato dall'idea di nuova identità *context specific* della fiera. Ilaria Bonacossa voleva ripartire da Torino, dall'idea di Artissima come fiera internazionale localizzata in un luogo preciso con una sua storia specifica, in una parte del mondo precisa, l'Italia. Se Artissima è nata a Torino nel 1994, è perché c'era un sistema così solido da poterla reggere. Abbiamo ripercorso la storia a ritroso per capire come si è arrivati al 1994<sup>3</sup> e poi abbiamo iniziato da lì, dalla storia stessa di Artissima. Ventiquattro anni sono un tempo che, messo in prospettiva, inizia a essere interessante. Gli elementi in gioco iniziavano a emergere e l'arte italiana è stata da subito messa al centro. Direi che uno dei primi punti di discussione è stato proprio sul formato della mostra e, come scrive Gestri, è un paradosso l'idea di una mostra in una fiera. Le fiere sono i luoghi in cui, più che in ogni altro posto, le opere sono esibite, ma al tempo stesso in cui passano più inosservate. C'è qualcosa nel white cube dello stand in fiera che neutralizza l'opera. Abbiamo così iniziato a ragionare su quale potesse essere il formato più efficace per sfondare questa bolla, per arrivare al pubblico. Discutendo sulla nostra esperienza di fiere, ci siamo trovate d'accordo nell'affermare che i luoghi più interessanti siano i magazzini degli stand, quei luoghi nascosti ai quali si arriva soltanto facendo le domande giuste ai galleristi. L'impressione è che, come sempre accade all'ingresso in un archivio o in un deposito, si stagli davanti un terreno inesplorato, pieno di potenzialità. È il cuore del piacere della ricerca: l'intuizione che ti porta in un luogo, a dei documenti che, giustapposti e lavorati da quel punto di vista, aprono nuovi significati. Così è nata l'idea di ela-

---

<sup>3</sup> [V. Martini, Re-contextualizing the Art Fair: Part One, «The Exhibitionist», 2 Nov 2017.](#)



borare un formato mostra-deposito, proprio per invitare letteralmente il pubblico all'attenzione, stimolarlo a una ricerca attiva e autonoma. L'idea di 'nascondere' le opere, affastellarle, accumularle, presentandole 'silenti' come fossero nel backstage della loro vita, cioè quella nel pluriball e nelle casse, ci sembrava potesse essere estremamente efficace per renderle vive, presenti.

L'esperienza torinese del DDP conteneva esattamente in nuce tutti gli elementi di cui noi avevamo bisogno per tracciare una griglia di base dalla quale partire. L'idea dell'avvicinamento dello spettatore all'opera, di esporre l'opera nella sua nudità, la presenza degli artisti nel farsi della mostra, la grande libertà allestitiva. Formalmente il deposito presentato ad Artissima non si presentava come lo spazio industriale del '67, ma come un vero magazzino di quelli che si trovano in ogni istituzione. Questo perché lo spazio industriale per l'esposizione di opere è nel frattempo diventato canonico, mentre il magazzino, come il backstage, resta ancora oggi un luogo di difficile accesso, per addetti ai lavori. Oggi fa senso questo dispositivo, quello dell'esperienza individuale: rendere lo spettatore partecipe nella ricerca, nella scoperta delle opere, nella costruzione autonoma di significati in uno spazio in cui non c'era un percorso definito da una scansione cronologica, ma in cui l'unico appiglio erano le coordinate date dalle etichette.

Poi chiaro che la 'scenografia', la messa in scena, è importante, e nel contesto di una grande fiera internazionale sappiamo quanto sia importante la sensazionalità per creare dibattito. Va bene dunque l'idea del deposito, della sensazione, ma le opere erano nella maggior parte dei casi dei capolavori, dei prestiti eccezionali di grandi istituzioni e gallerie che si sarebbero trovati esposti su delle mensole industriali, affastellate su rastrelliere. È stata dunque centrale la condivisione del progetto con ognuno degli artisti invitati, con le istituzioni e con le gallerie. Non credo che le opere selezionate per il *Deposito* avessero bisogno di essere 'protette' dalla struttura narrativa da noi creata, anzi, abbiamo osato 'esporre' consapevoli del fatto che non soltanto fossero abbastanza forti per reggerla, ma che proprio nella resistenza alla struttura potesse emergere la loro vitalità.

Alla fine l'allestimento, pur nella sua grandiosità, è stato un dispositivo che ha permesso una grande libertà perché il progetto conteneva in sé, fin dall'inizio, l'idea di precarietà e di contenzione. Sapevamo che avremmo avuto quarantotto



ore per allestire 130 lavori per una mostra che sarebbe durata quattro giorni. Il lavoro grosso è stato fatto quindi a priori sull'individuazione dei «criteri di economia e di coerenza strutturale»;<sup>4</sup> questi criteri hanno permesso in seguito di poter lavorare liberamente all'interno dello spazio, perché la selezione e la qualità delle opere si reggeva da sé a prescindere dalla 'scenografia'. L'idea degli imballi e delle casse lasciate a vista sugli scaffali, se da un lato è stata certamente una scelta di messa in scena, dall'altro si è trattato soprattutto di una soluzione legata alla necessità, alla praticità. Anche i piani delle scaffalature, tolti per poter allestire le opere, sono stati riposti in maniera del tutto casuale durante l'allestimento e lasciati così com'erano.

Diciamo che nulla è stato lasciato al caso nella misura in cui ogni dettaglio del progetto era stato stabilito al millimetro a priori perché non potevamo permetterci margine di errore dal punto di vista tecnico, dati i tempi di allestimento. Poi sono arrivate le opere e gli artisti venuti per allestire i loro lavori che, condividendo il progetto, hanno contribuito notevolmente a dare un senso d'insieme e lo spazio ha preso vita e un'altra forma rispetto ai piani decisi a tavolino. Diciamo che la contingenza e l'emergenza le abbiamo assunte come metafore del discorso che volevamo sviluppare sull'arte italiana.

**C. M.:** Oltre alle opere visibili direttamente sugli scaffali del 'deposito', la mostra si estendeva sia all'interno degli stand di alcune gallerie in fiera, sia presentando alcune casse chiuse in cui il lavoro dell'artista era solamente segnalato esternamente da una targa e una fotografia. Mi racconti queste due operazioni?

**V. M.:** Quest'anno il progetto espositivo della fiera, tradizionalmente riservato alle istituzioni del territorio, si è aperto alla partecipazione delle gallerie presenti ad Artissima soprattutto perché, se si vuole affrontare l'arte italiana degli ultimi vent'anni nel contesto di una fiera, non si può escludere il fondamentale e decisivo contributo delle gallerie, primo luogo della promozione, del sostegno e del riconoscimento degli artisti esordienti nel sistema, luogo di ricerca e riscoperta, archi-

---

<sup>4</sup> Cf. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.



vi. Le gallerie, in particolar modo in un paese come l'Italia, hanno spesso fatto il lavoro che avrebbero dovuto fare le istituzioni. Ma le istituzioni iniziano a nascere nella seconda metà degli anni '80. È ovvio che non saremmo qui a parlare se non ci fossero le gallerie, perché non ci sarebbe nemmeno Artissima.

Il *Deposito d'Arte Italiana Presente* nasce all'interno di una fiera e si nutre della sua storia. La storia narrata è dunque una storia di sistema in cui risultano ovvie le grandi assenze (vedi Cesare Pietroiusti e tutte le esperienze collaterali). Volevamo proporre un'alternativa rispetto alle mostre curate all'interno della fiera, uno spazio che invitasse il pubblico, che non desse la sensazione di forzare a un diverso tipo di fruizione, di concentrazione e ritmo. Volevamo che il *Deposito* fosse completamente assorbito nel contesto in cui si trovava e parlasse la sua stessa lingua. Il dispositivo-deposito serviva anche a questo scopo (di ispirazione il DDP), cioè invitare il pubblico a un contatto diretto con le opere esposte. D'altronde tutte le opere in fiera, pur esposte musealmente, sono in vendita. Anche una fiera sofisticata come Artissima è fatta certamente per conoscere gli artisti emergenti, ma l'obiettivo è vendere e la vendita è l'unica cosa che consente a un artista di poter proseguire la sua ricerca, di lavorare: la vendita è l'ossigeno del sistema.

Questo tentativo di avvicinamento è stato reso esplicito attraverso il loop che abbiamo creato tra dentro e fuori il *Deposito*. L'etichetta di ogni opera infatti, se girata, riportava il riferimento alla galleria presente in fiera in cui trovare le opere dell'artista in questione. Se l'artista che compariva nella nostra checklist aveva l'opera in stand all'interno della fiera, entrava nel formato 'on loan', cioè l'opera fisicamente era nello stand della sua galleria e in *Deposito* figurava invece una cassa chiusa con l'immagine e la didascalia completa. L'artista era dunque presente nella checklist della mostra con quell'opera, ma questa era concretamente visibile soltanto nello stand in fiera: in *Deposito* la presenza era solo virtuale. In termini di comunicazione (che è poi ciò che rimane) non cambiava nulla poiché le opere di fatto risultavano presenti.<sup>5</sup> Il criterio 'on loan' lo abbiamo applicato anche per artisti

---

<sup>5</sup> Il *leaflet* del *Deposito* è stato realizzato in collaborazione con Flash Art. Flash Art è la rivista che, dal 1967, accompagna la critica e ha contribuito a costruire narrazioni utili per la storiografia dell'arte italiana.



immancabili per la nostra narrazione, ma non presenti in collezioni del territorio né in gallerie in fiera. In questo caso, come per tutti gli altri, abbiamo discusso con l'artista la selezione dell'opera da presentare.

L'«on loan» all'interno di un contesto come quello del *Deposito* ha di nuovo attinto dalla storia recuperando un escamotage dalle nobili origini: la finzione.<sup>6</sup> È come se il *Deposito* avesse dato in prestito l'opera della quale restava la cassa vuota, con l'etichetta e tutte le coordinate. Anche in questo caso abbiamo discusso con gli artisti la selezione dell'opera che sarebbe rimasta in cassa chiusa o che sarebbe stata 'in prestito'. Dunque la finzione dell'«on loan» è stata elaborata da un lato per creare un loop produttivo tra dentro e fuori, tra mostra e fiera, in qualche modo per facilitare, esplicitare, rendere più vicino il passaggio tra l'ammirare un'opera e pensare di poterla acquistare.<sup>7</sup>

**C. M.:** Una delle espressioni che ho trovato più calzanti per descrivere la forma del *Deposito d'Arte Italiana Presente* è quella di «catalogo istantaneo»:<sup>8</sup> da una parte rimanda al metodo di ricerca e selezione degli artisti, mentre dall'altra descrive la tipologia di fruizione delle opere, la loro resa quasi iconografica per raccontare la storia più recente del nostro sistema. In che modo una fiera, Artissima in questo caso, consente di costruire una nuova forma di archivio? Pensi che potrebbe essere un materiale di ricerca concreto per la futura storiografia dell'arte?

**V. M.:** In realtà l'idea di «catalogo istantaneo» è stata l'elaborazione dotta della prima espressione operativa che avevamo formulato, che era quella di una gigantesca bacheca Pinterest dell'arte italiana degli ultimi vent'anni. A partire dalla gri-

---

<sup>6</sup> In questo caso il riferimento è stato la *Section du XIXème Siècle* del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* di Marcel Broodthaers del settembre del 1968.

<sup>7</sup> Mi riferisco qui soprattutto agli artisti più giovani selezionati per il *Deposito* che hanno ancora prezzi accessibili a chi voglia investire nell'arte contemporanea.

<sup>8</sup> Cf. *Un deposito per l'Arte Povera. Intervista a Ilaria Bonacossa e Vittoria Martini*, «l'Officiel Art Italia», 2, ottobre 2017.



glia di base e dalla checklist, abbiamo capito che avrebbe avuto tutto più senso se gli artisti fossero stati presenti con lavori di esordio sulla scena che contenessero in nuce gli elementi della ricerca a venire. Elaborando una timeline a partire dal 1994, abbiamo tracciato una storia di emergenze e sono iniziate a emergere immagini iconiche che hanno tra l'altro anche segnato il nostro immaginario.

Questo lavoro sulle opere iconiche è stato certamente fatto con la consapevolezza di chi vive nel 2017, nell'epoca delle mostre instagrammabili, nella consapevolezza che se si realizza una mostra sull'arte italiana degli ultimi vent'anni ci si aspetta di vedere le opere che hanno fatto quella storia, un «catalogo istantaneo». L'obiettivo era aiutare l'avvicinamento di diverse generazioni di spettatori alle opere in mostra, ma in realtà era anche funzionale all'idea portante del progetto. Presentando opere essenziali per l'anno di produzione, opere diventate iconiche della ricerca del singolo artista, si riesce a elaborare e narrare una storia puntuale dell'arte legata alla storia di questo paese. Per esempio, l'opera di Maurizio Cattelan del 1994 presentata è stata realizzata all'indomani delle bombe in via Palestro a Milano. Come sempre nelle opere di Cattelan c'è una stratificazione di livelli di lettura, tra i quali una storia dell'Italia di quel momento. *Cattelan (1994)* è un monumento ai caduti dell'attentato terroristico di stampo mafioso del '93 che segna l'inizio del berlusconismo aprendo un nuovo capitolo della storia italiana: è finita l'epoca del terrorismo politico che segnò la fine degli anni '70, siamo in un'altra Italia. L'opera è iconica, ma nello stesso tempo, se si entra nella sua storia, si aprono mille strade di senso da percorrere. Idealmente quest'opera era il punto d'inizio del percorso del *Deposito*, perché segna la comparsa dell'artista all'interno del sistema, apparendo per la prima volta ad Artissima segnando anche il suo ingresso decisivo in un'importante collezione privata (l'opera in mostra è della collezione di Patrizia Sandretto Re Rebaudengo). Questo moltiplicarsi di senso funziona con tutte le opere selezionate: creano senso sia individualmente, sia nella narrazione della storia dell'arte degli ultimi vent'anni, così come in una storia contestuale d'Italia.

Il lavoro che volevamo emergesse era proprio quello sulla storia della fiera. Le fiere sono i luoghi che, se studiati e analizzati, meglio raccontano il contesto, la storia del gusto e del mercato. Le fiere sono la nuova frontiera di studio per chiunque voglia analizzare le emergenze, l'evolversi di un sistema, e oggi devono essere



studiate come lo sono le biennali, e forse più delle stesse biennali, perché hanno un controllo maggiore della situazione in corso. Artissima è giovane, ma si pensi ad Art Basel o a Fiac, fiere con più di quarant'anni di esistenza. Già soltanto la storia delle acquisizioni e delle partecipazioni è un capitolo oggi essenziale per la storiografia.

**C. M.:** Una delle conclusioni a cui la mostra sembra condurre è che oggi l'arte italiana non abbia tanto bisogno di una ricognizione tematica, quanto invece di un contenitore che ne dia visibilità, riportando l'attenzione sulla qualità delle storie dei singoli artisti. Pensi che la natura espositiva di *Deposito* possa essere esportata al di fuori della fiera, o ritieni che un simile approccio possa esistere e funzionare in termini di rilancio dell'arte italiana solo all'interno della cornice fieristica torinese? Mi riferisco soprattutto alle potenzialità di tipo formativo che il modello a-tematico del 'deposito' potrebbe immettere all'interno delle istituzioni.

**V. M.:** Il *Deposito* era chiaramente una provocazione. Il contesto era quello di una fiera internazionale ed era dunque mirato anche all'avvicinamento del collezionismo straniero all'arte italiana contemporanea. Il *Deposito* rifiutava l'idea di mostra tematica proprio nella riflessione sul contesto in cui si trovava. L'intenzione era quella dichiarata di offrire una visione concreta dello stato di fatto delle cose. L'Italia è un paese che fatica a narrarsi. L'idea di 'catalogo istantaneo', di deposito, ci sembrava potesse portare lo spettatore a crearsi da solo dei percorsi di senso attraverso le opere selezionate (più che gli artisti). Una tendenza che al momento mi sembra nociva è l'attenzione alla biografia dell'artista. L'ultima Documenta era una mostra di biografie di artisti dove erano esposti per lo più documenti oppure opere che quasi giustificavano la loro presenza attraverso la biografia dell'artista. Parlo di Documenta perché è l'esempio più eccellente di un trend. Nel *Deposito* il discorso sulla ricerca delle opere iconiche è stato fatto invece con l'intenzione di superare la biografia, l'aneddotica, invitando a entrare nell'opera, approfondire i significati. Il *Deposito* è stato costruito attraverso le opere che hanno creato il nostro immaginario degli ultimi vent'anni, opere provenienti da momenti storici precisi, opere da studiare nella loro singolarità e successivamente nella relazione con



le altre. Certo, la biografia dell'artista, chi era, dove viveva, chi frequentava, è fondamentale, ma non è l'unico dato da tenere in considerazione per la comprensione di una produzione. Se oggi-guardiamo i libri editi sull'arte italiana degli ultimi vent'anni, ci accorgiamo che hanno per lo più la forma di interviste, schede biografiche, cronologie, saggi singoli che gettano luce su momenti precisi isolandoli da una visione e una prospettiva più ampia. È molto raro l'approfondimento storico/critico.<sup>9</sup> Credo sia essenziale e fondamentale creare narrazione, elaborare significati. Il *Deposito* rappresentava in questo senso una chiara critica. L'idea era di mettere in mostra l'eccellenza, il grande livello teorico e tecnico della produzione degli ultimi vent'anni, opere dai profondi significati che gettano luce sulla stessa storia del paese, ma che sono silenti sugli scaffali di un deposito all'interno di una fiera, materia lasciata in potenza. Soltanto la creazione di narrazione, di percorsi tematici e critici può attivare e rendere produttiva la discussione. Siamo di nuovo in un momento in cui il trending topic è «Perché l'arte italiana non ce la può fare all'estero»: ecco il lavoro da fare non è perdere tempo a scrivere libri che spezzino il capello in quattro rispetto a un discorso molto poco produttivo e che non porta da nessuna parte, ma iniziare a studiare, approfondire, scrivere, creare storie, rilanciare l'arte italiana attraverso la sua narrazione. Abbiamo già perso molti treni rispetto alla storia dell'arte contemporanea che stanno scrivendo 'gli altri': per esempio tutto il discorso dell'estetica relazionale elaborato da Nicolas Bourriaud e poi, in altro senso, da Claire Bishop non prende assolutamente in considerazione casi pionieri italiani della fine degli anni '80 e inizio degli anni '90 per una totale mancanza di bibliografia. Certo, elaborare contenuti, idee, mettere in relazione fatti e dati storici, individuare filoni di ricerca, è un lavoro grosso e lungo, ma è l'unico utile per produrre finalmente una narrazione della produzione artistica recente del nostro paese.

Quindi no, non credo che il format 'deposito' debba essere esportato, anzi, sarebbe nocivo diventasse un format perché creerebbe un movimento sterile, non

---

<sup>9</sup> Un'eccezione è rappresentata dal libro di B. Pietromarchi, *Italia in Opera. La nostra identità attraverso le arti visive*, Bollati Boringhieri, Torino 2011; il saggio di B. Casavecchia, *I pensatori di buchi*, T-A-X-I 2014, è un modello e un esempio di come la narrazione possa essere creata.



[kabulmagazine.com](http://kabulmagazine.com)

produttivo, alla pari di quei libri fatti di schede e cronologie. Troppo facile. Secondo me siamo capaci di fare di più, ma come sempre in Italia è più importante fare la mostra per primi, pubblicare il libro per primi, non nel migliore dei modi. La creazione di temi rispetto all'arte italiana degli ultimi vent'anni è la creazione di senso e di narrazioni che portano le opere dallo stato silente a quello sonoro. È la narrazione che trasforma un'immagine iconica in un'immagine viva, attuale, che ci parla attraverso il tempo.